

Hervé Brunon

***Une mise en ordre du monde
Le traitement de l'espace dans l'art des jardins
du XV^{ème} au XVI^{ème} siècles en Italie***

C'est un grand bonheur de parler d'un sujet qui me tient à cœur, celui des Jardins de la Renaissance en Italie puisque c'est le sujet sur lequel j'ai travaillé depuis de nombreuses années. Je vais essayer d'envisager la diversité des questions que cette thématique soulève puisque l'espace, c'est aussi bien la séduction du plan, la géométrie mais aussi, l'espace perçu, l'espace vécu, et c'est en cela sans doute que le jardin est une œuvre d'art. C'est également un type de dispositif, d'aménagement qui est fondé véritablement sur l'épaisseur de l'espace en quelque sorte.

Diapos 2

Pour démarrer mon propos, j'aime beaucoup cette phrase d'André Chastel, ce grand spécialiste de la Renaissance italienne, qui a donné son nom, en plus, au centre dans lequel j'ai la chance de travailler. M. Chastel a insisté très fortement sur cette importance du jardin dans la culture de la Renaissance, n'hésitant pas à déclarer : *"il n'est pas exagéré de caractériser la Renaissance par le capital d'invention, d'arrangements, de plaisirs, de poésie et d'art qu'elle a investi dans le jardin"*. Et ce capital évidemment, touche, implique en grande partie ce qui relève de l'espace, espace à envisager dans plusieurs dimensions et à essayer d'appréhender aussi dans l'évolution historique de ces jardins.

Diapos 3

Alors ce que je vous propose c'est d'aborder quatre grands thèmes, quatre grandes idées qui seront une progression chronologique dans la période des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

On va d'abord s'intéresser à ce qui se passe au cours du XV^{ème} siècle, à partir de quelques exemples significatifs, c'est-à-dire dans le cadre de la *re-naissance* de l'Antiquité, qui est un des grands aspects de la culture de l'époque : comment le jardin se renouvelle par rapport aux modèles médiévaux, comment il devient le support d'une tentative de reconstitution de l'Antiquité et comment tout ceci est en lien avec l'un des grands aspects culturels de la Renaissance : la conquête du paysage, l'ouverture, le nouveau rapport avec le territoire et avec le mouvement.

Ensuite, on verra comment ces modèles vont peu à peu s'implanter, à Rome en particulier, se monumentaliser en quelque sorte dans le milieu des Cardinaux et des Papes, et on essaiera de voir comment l'espace est traité, quels sont les grands principes qui le règlent, notamment ce que j'appelle la quadripartition et puis ce qui relève de l'axialité qui est une question extrêmement intéressante.

Ensuite on verra qu'on peut aussi aller au-delà et voir comment le végétal prend place dans le jardin et comment le jardin n'est pas qu'architecture mais est aussi traitement du vivant, quelles sont les différentes formes du végétal et comment cet aspect est également essentiel pour comprendre tout ce qui se passe au XVI^{ème} siècle notamment, j'y ferai allusion à propos des jardins botaniques.

Et puis on verra que, vers 1550, les choses évoluent, se transforment et qu'on assiste, dans certains jardins, à l'émergence d'une nouvelle esthétique et donc d'un nouveau traitement de l'espace qui n'est plus aussi régi par la géométrie mais d'avantage tourné vers un certain naturalisme.

Renaissance de l'Antiquité et conquête du paysage au XV^{ème} siècle

Diapos 5

D'abord, cette re-naissance de l'Antiquité et cette conquête du paysage qu'on observe au XV^{ème} siècle, on peut les comprendre si on les compare, très schématiquement, avec ce qui se passe au Moyen Age, ce qu'on a coutume d'appeler l'"*hortus conclusus*", le jardin clos.

Diapos 6

Cette expression vient du *Cantique des Cantiques*, qu'on peut illustrer à partir de ce type d'images symboliques, qui ne cherchent pas à présenter le jardin réel, mais le jardin comme une "*miniature*", tel qu'il est célébré dans *Le Roman de la Rose*. Elle montre le jardin clos, entièrement ceint d'un mur, sur lequel sont déjà représentées des allégories.

Ce microcosme idéal dans lequel une première étape est évidemment l'entrée, le passage du jardin au seuil, est coupé du reste du monde. C'est ce que montre précisément cette image : on entre dans un espace qui est une valeur autonome, un enclos, comme l'est étymologiquement un jardin.

Diapos 7, 8

On retrouve cette idée dans les traités d'agronomie, notamment celui très important de Pietro de Crescenzi qui a été énormément copié dans toute l'Europe.

Là encore c'est une image topographique : on voit une vue représentant le réel mais c'est aussi une représentation idéale. On peut appréhender le jardin comme un espace qui est indépendant, même indépendant de l'architecture, un espace clos, protégé d'un monde extérieur qu'on a tendance à considérer comme dangereux, comme lieu du péché.

Ce texte va d'ailleurs avoir une très longue survivance, on le retrouve encore édité à l'âge de l'imprimerie, jusqu'à la fin du XVI^{ème} siècle. Même si elles vont être supplantées par de nouveaux intérêts, ces idées médiévales perdurent. Et je crois que c'est important de le signaler, parce qu'on a tendance à caractériser les jardins de la Renaissance en termes de rupture, d'innovation. C'est évidemment très important, on va le voir à travers des lieux, considérés comme des chefs d'œuvres, qui amènent des solutions très nouvelles dans le traitement de l'espace mais en même temps s'appuient sur une sorte de base continue.

Diapos 9

Voici un exemple parmi des milliers d'autres : un très beau plan du XVIII^{ème} siècle d'un recueil qui est conservé à Florence. C'est une petite maison, dans la campagne Toscane, qui possède encore un jardin clos, divisé en croix selon un schéma utilisé au Moyen Age. Donc c'est aussi important de mesurer en quoi les innovations liées à la perspective, à la géométrie, à l'axialité, sont aussi une sorte de phénomène qu'il ne faut pas isoler du reste. C'est là un point que la recherche récente a eu raison de souligner.

Néanmoins, évidemment il y a une évolution. Il y a des innovations que l'on peut observer par exemple à Florence dans les propriétés des Médicis, cette famille qui, au XV^{ème} siècle, n'est pas encore maître de Florence, mais en train de s'affirmer comme la famille par excellence dans la hiérarchie florentine.

Diapos 10

Voici l'exemple d'une de ces demeures anciennes, sièges de la famille Médicis en Toscane, objets de rénovations dans les années 1430 : la villa de Il Trebbio, conçue comme une forteresse, avec une valeur défensive et un jardin extrêmement simple, un petit jardin clos, avec des représentations symboliques.

Diapos 11

De même à Caffaggiolo, voici les très célèbres *lunettes de Giusto Utens*. Ce sont des vues extrêmement intéressantes pour comprendre les jardins de la Renaissance. Elles sont conservées à Florence et datent de la toute fin du XVI^{ème} siècle. On a encore une bâtisse très militaire et un petit jardin en triangle, assez modeste.

Diapos 12, 13

Voilà quelques images actuelles de ce lieu extrêmement important dans l'histoire de la famille.

Diapos 14

Et si l'on voit comment le jardin est représenté dans *l'atlas terrier* du début du XVII^{ème} siècle, on a ce petit jardin, indépendant du reste du paysage, une sorte de monde clos. On est encore dans la continuité de ce que je vous ai montré au début.

Le jardin se structure et s'ouvre sur le paysage : l'exemple de la Villa Médicis à Fiesole

En revanche une rupture s'instaure, très nette, avec un lieu extrêmement audacieux dans ses solutions : le jardin de Fiesole, à côté de Florence, conçu à la demande de son propriétaire, le fils de Côme l'Ancien, Giovanni de Cosimo. Certains supposent que c'est Battista Alberti, grand théoricien de l'architecture à ce moment-là à Florence, qui en est le concepteur. Nous sommes dans les années 1450. La Fiesole c'est juste à côté de Florence, dans la vallée de l'Arno, mais sur un relief, on est au début des grandes hauteurs qui vont jusqu'à la **Pena**, cité d'origine étrusque qui domine la ville.

Diapos 16, 17, 18

Voilà la ville, Florence, au Sud, et cette villa qui est située à flanc de colline. La situation topographique est extrêmement contraignante mais en même temps riche de potentiel puisqu'on est obligé d'installer le jardin en terrasses, en mettant à profit

la tradition des cultures en terrasses et permettant de bénéficier d'une vue extraordinaire sur la vallée de l'Arno.

Diapos 19

Le jardin est structuré en deux grandes terrasses parallèles, dont une axialité est exactement celle de la demeure. Il y a une liaison intime entre le bâti et l'espace externe.

Diapos 20

On le voit très bien sur cette coupe, c'est une conception très architectonique de l'espace.

Diapos 21

La loggia est l'élément de transition entre l'intérieur et l'extérieur, qu'on va retrouver de manière récurrente, qui s'ouvre entièrement sur ce panorama extraordinaire de la vallée de l'Arno.

Diapos 22, 23, 24, 25

Le jardin devient une sorte de jardin suspendu, de belvédère sur cette vue extraordinaire avec des éléments structurants, des escaliers pergola.

Cette pergola est une restauration du début du XX^{ème} siècle, assez fidèle à ce que pouvait être l'original dont les structures, trop fragiles, n'ont pas résisté au temps. Avec cette vue sur le paysage, on peut parler de conquête du paysage et non pas de découverte : le paysage a toujours été là, mais on a une nouvelle volonté de se l'approprier visuellement.

On observe exactement ce phénomène dans la peinture. Il est d'ailleurs assez intéressant de voir que la villa de Fiesole devient elle-même sujet pictural. Dix-vingt ans après sa construction, elle devient un monument représenté. Il est assez rare, dans les tableaux de cette époque, d'avoir un lieu réel immédiatement identifié qui soit figuré dans l'arrière-plan des tableaux ou des fresques...

2 Diapos (dont 1 en vue rapprochée) : 26, 27

... Comme ici chez Biagio d'Antonio

Diapos 28

ou aussi chez Domenico Ghirlandaio, où l'on a l'impression que depuis l'appui de l'ouverture, la vue de la villa devient un sujet pictural.

2 Diapos (dont 1 en vue rapprochée) : 29, 30

Dans cette très belle *Annonciation* d'Antonio e Piero del Pollaiuolo, les deux paysages qu'on aperçoit par les fenêtres, si on se rapproche, sont exactement cette vue de l'Arno avec évidemment l'orgueil de la cité, la coupole de Brunelleschi qui venait d'être construite quelques générations plus tôt.

Diapos 31

C'est donc cette vue surplombante, dominante, qui s'approprie visuellement le paysage et qui est exactement celle qu'on observe depuis la villa elle-même.

D'ailleurs, on retrouve dans la peinture ce thème de l'exaltation de la vallée de l'Arno comme un signe de l'identité florentine. Les travaux récents d'historiens d'art sur la peinture de paysage à Florence à cette époque l'ont mis en évidence.

3 Diapos (dont 2 en vue rapprochée) : 32, 33, 34

On le constate notamment dans ces autres vues d'Antonio e Piero del Pollaiuolo, avec ces images du fleuve serpentant, dans une campagne parfaitement maîtrisée, aménagée qui, en même temps, est un patrimoine qui fructifie. C'est évidemment un rapport à la terre comme possession. On est dans un moment où le capitalisme est

en pleine émergence dans un laboratoire comme Florence, ville de banquiers.

[2 Diapos \(dont 1 en vue rapprochée\) : 35, 36](#)

Cette peinture, mise au point en Flandres un peu plus tôt, par des peintres comme Jan van Eyck et ses émules, a fortement influencé la culture florentine des années 1460-1470. C'est l'image d'un monde contemplé, mis en ordre à travers le filtre, le prisme de la fenêtre depuis l'intérieur, qui est donné à voir et que l'on contemple de haut dans cette situation surplombante.

[Diapos 37](#)

En même temps que la peinture flamande, on pourrait invoquer d'autres modèles, notamment le rapport au paysage tel qu'il avait été formulé dans l'Antiquité, à partir notamment d'un des grands textes, présent dans la bibliothèque des Médicis, à savoir : "*Les lettres de Pline le Jeune*", document extraordinaire qui rend compte de l'intérêt pour le jardin dans la civilisation romaine, mais aussi de l'intérêt pour le paysage puisque Pline y évoque la vision du paysage qu'on a depuis sa villa toscane qui est comparée à un tableau de paysage.

Ces dessins ne sont que deux des très nombreuses restitutions tentées au cours des siècles pour donner forme visuelle à ces lettres qui ne sont que des textes et qui ont fait rêver des générations d'architectes et de paysagistes.

Donc ce rapport au paysage dominé vient de l'Antiquité. Il est en quelque sorte réactualisé, revivifié par cette culture du XV^{ème} siècle.

On pourrait développer les mêmes observations, avec un autre lieu emblématique un peu plus tardif que la Fiesole qui est la très célèbre cité de Pienza, au sud de la Toscane, du côté de Sienne réaménagée par le Pape Pie II qui en était originaire.

[Diapos 39](#)

Né en 1458, le projet idéal de Pie II était articulé autour de la cathédrale et comportait une série de palais et notamment le palais personnel de sa famille qui s'ouvrait par un jardin suspendu sur le paysage environnant.

[Diapos 40, 41, 42](#)

Vous retrouvez la loggia comme élément de transition mais cette fois déclinée sur trois niveaux et ce petit jardin qui est clos certes, mais qui est une sorte de premier plan à partir duquel se déploie la beauté du paysage agraire. On possède là aussi un texte qui vient directement de Pie II, dans lequel il exalte cette majesté du paysage de Pienza qu'il décrit en reprenant exactement les mêmes structures de texte que Pline le Jeune. C'est le modèle qu'il a en tête, c'est vraiment un écho direct entre la source antique et la manière dont le texte de ce pape, humaniste par excellence, décrit ce paysage contemplé depuis les fenêtres du palais.

Le jardin se structure, est organisé par des formes géométriques élémentaires parce que ce sont ces formes qui sont belles. Ce sont exactement les idées que développe Alberti dans son traité d'architecture qui est composé vers 1450 et qui sera publié en 1485 - en Français, sous le titre : "*L'art d'édifier*" -, idées qu'on retrouve chez beaucoup d'acteurs, de théoriciens aussi, comme Francesco di Giorgio, un architecte siennois qui conçoit une sorte de projet de parc idéal.

[Diapos 43](#)

Voyez comment dans son dessin, il décline l'octogone, le demi-cercle, le rectangle : ce sont des formes géométriques élémentaires qui composent l'espace.

[Diapos 44](#)

Ou encore, quelque chose qu'on retrouve dans un livre, exactement au passage entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècles (puisqu'il date de 1499), qui est une sorte de manifeste de cette nouvelle conception du jardin. Il s'agit du *Songe de Poliphile*, "*Hypnerotomachia Poliphili*", son titre original, un texte assez complexe écrit dans un mélange d'Italien, de Vénitien, de Latin et de Grec qu'on comprend beaucoup mieux dans la traduction française. Même les Italiens de l'époque avaient tendance à lire en Français les livres traduits dès 1446. C'est une sorte de grand récit un peu dérivé du *Roman de la Rose*. C'est un songe allégorique où le narrateur explique ce qu'il voit en rêve et il y a toute une série de paysages qui sont traversés. On passe tout d'abord par une forêt obscure, une sorte de lieu d'effroi un peu en écho à la forêt obscure de Dante de *La Divine Comédie*, et puis une série de paysages qui sont fortement marqués par l'Antiquité. Une pyramide par exemple, dans un ballon, sorte de grand monument monumental qui fait écho aux merveilles du monde classique.

Diapos 45

Toute une série de descriptions, de jardins, de fontaines que je ne détaille pas, c'est juste pour vous montrer quelques images de ce livre très célèbre qui a eu beaucoup d'importance dans la conception des jardins, pas seulement de la Renaissance, mais jusqu'à nos jours quasiment. Itinéraire initiatique qui culmine dans un voyage jusqu'à Cythère, avec ce diagramme qui constitue le plan de cette géométrie idéale, on pourrait même dire « idéal » au sens platonicien.

Diapos 46

C'est une idée mise en forme sur papier, un jardin circulaire qui occupe une île entière, divisé en vingt sections, réparties en cercles concentriques avec toute une répartition à l'intérieur, une sorte de jardin de papier, extraordinaire, dont le centre est occupé par un amphithéâtre, forme par excellence qui fait rêver à l'époque.

Diapos 47

C'est évidemment un hymne à l'Art de bâtir Antique, avec une référence au Colisée de Rome et aux grands amphithéâtres (Vérone, etc.) et, en même temps, c'est une sorte de jardin puisqu'on a des plantations tout en haut.

Diapos 48

Un petit jardin secret, le jardin d'Adonis, est aussi présent sur cette île. C'est une sorte de souvenir des jardins médiévaux, d'*hortus conclusus*, qui nous montre que, en réalité, les deux ne sont pas inconciliables. Cette géométrie parfaite, cette volonté de maîtrise de l'espace par le compas et la règle, coexistent avec l'archaïsme du petit jardin avec son treillage, sa petite fontaine, clos sur lui-même.

Une composition spectaculaire "à l'Antique" : l'exemple de la cour du Belvédère du Vatican (Rome)

Au début du XVI^{ème} siècle, un des jardins qui va s'en doute avoir le plus d'importance est celui de la cour du Belvédère au Vatican, composition spectaculaire à l'Antique, revendiquant la manière d'utiliser les modèles antiques pour créer un jardin moderne ("moderne" et "antique", c'est la même chose dans la culture de la Renaissance : "*Antiquement moderne et Modernement Antique*" comme disait Pierre L'Arétin (*dramaturge italien, 1492-1556*)). C'est un projet monumental du grand Pape bâtisseur par excellence, Jules II, confié à son architecte

de confiance Donato Bramante. On est vraiment au tout début du XVI^{ème} siècle.

[Diapos 50](#)

Voilà cette réalisation telle qu'elle est représentée une fois terminée.

C'est une réalisation assez complexe, liée au plus grand chantier de la chrétienté à l'époque : St Pierre, dont Jules II lance la complète reconstruction qui prendra plus d'un siècle. Nous sommes donc entre les palais apostoliques du Vatican et la petite villa que l'un de ses prédécesseurs, Innocent VIII, avait fait construire. La villa jouissait d'une belle vue (cette idée de la conquête du paysage qu'on a vu à Fiesole). Elle s'appelait le Belvedere, de l'Italien belve : belvédère. Bramante est chargé de relier les deux lieux : la résidence principale et la petite villa, par un dispositif qui est une sorte de grande cour à ciel ouvert, composée de trois terrasses qui sont en fait des jardins.

Ce dispositif est complètement lisible encore aujourd'hui :

[Diapos 51, 52](#)

voilà St Pierre, les palais du Vatican, la grande place qui est évidemment beaucoup plus tardive (c'est un exemple de l'art du XVII^{ème} siècle) et cet ensemble, qui est énorme à l'échelle de la ville, est encore complètement perceptible en plan, même si son unité a été fragmentée puisque par la suite deux bâtiments, deux ailes transversales, ont été construites détruisant cette unité d'un espace cohérent, divisé en trois zones.

[Diapos 53](#)

Une vue, de cette petite villa du Belvédère qu'il s'agissait de relier à ce qu'il y avait à l'arrière, une cité en pente. C'est extrêmement compliqué donc on a recourt aux terrasses, on les monumentalise par rapport à Fiesole.

Voilà quelques vues actuelles.

[Diapos 54](#)

Ça c'est la cour qui est aujourd'hui dite : cour du Belvédère, qui est en fait ce que vous voyez en premier quand vous entrez au musée du Vatican.

[Diapos 55](#)

Puis la cour suivante, celle qu'on voit idéalement depuis les appartements pontificaux, qui aujourd'hui n'est plus un jardin. Il y a quelques restes, ces ailes l'ont divisé. On est dans les grands appartements d'apparat que Jules II fait alors re-décorer en appelant les meilleurs artistes et le meilleur talent qui est évidemment Raphaël pendant que Michel-Ange s'occupe d'une certaine *Sixtine* qui est juste à côté... Ce jardin est fait pour être contemplé depuis les appartements. C'est une sorte de dispositif théâtral, fait pour être regardé et depuis un point unique. On est dans l'ordre de ce grand système de conception de l'espace et de rapport entre les trois dimensions de l'espace et les deux dimensions de l'image qu'est la perspective. C'est ce que nous montre toute la série de dessins, de gravures, qui ont été exécutés du Belvédère.

[Diapos 56](#)

C'est un lieu qui a été énormément étudié par les architectes et les artistes qui, systématiquement, soulignent que ce point de vue privilégié est celui d'où tout prend cohérence, où l'on a une sorte de convergence des lignes de fuite. On est comme dans une sorte de tableau transposé dans l'étroite dimension de l'espace et fait pour être vu depuis ce point idéal qu'est le lieu du pouvoir des appartements d'apparat du Pontife

Diapos 57

où se situe ce décor qui exalte exactement les mêmes idéaux : *la chambre de la signature* avec notamment et évidemment *l'Ecole d'Athènes* de Raphaël.

C'est la même conception de l'espace, régi par cette centralité de la perspective qui converge et qui ordonne le monde en fonction d'un point de vue qui est le sujet face à l'objet qui est l'image. On est aussi dans cette même exaltation de l'Antiquité, "*Antiquement moderne et Modernement Antique*" comme je le disais, puisque dans l'Ecole d'Athènes vous avez représentées les grandes figures de l'Antiquité : au centre Platon et Aristote, grands maîtres de la pensée occidentale et, derrière ces personnages antiques, se cachent des personnages contemporains. C'est vraisemblablement Léonard ou encore Héraclite au premier plan, méditant sur son bloc, c'est évidemment un hommage à Michel-Ange, que Raphaël a voulu donner.

Diapos 58

On est ici dans une vision idéale d'un ensemble régi par le principe d'axialité, cette symétrie qui ordonne tout et qui, en même temps, est un moyen d'ordonner l'espace en fonction de solutions héritées directement de l'Antiquité, notamment avec deux grands modèles.

Tout d'abord, pour traiter un espace aussi en longueur et le clore et en faire un lieu unitaire, Bramante a recours vraisemblablement au modèle des hippodromes, des cirques plus précisément.

Diapos 59

Par exemple le Circus Maximus, comme on l'imaginait au XVI^{ème} siècle, avec la même idée de galeries, arcades superposées permettant d'avoir des déambulations couvertes et de structurer ce grand espace tout en longueur.

Diapos 60

L'autre grand modèle c'est le Sanctuaire de la Fortuna Primigenia à Palestrina, cet immense dispositif en terrasses, lui aussi organisé par un grand axe et une succession de terrasses. Ce monument Antique sert d'exemple aux architectes comme Bramante pour penser des manières d'aménager l'espace, traiter une immense portion de pente, la structurer et la rendre praticable en aménageant une série d'escaliers et de rampes.

Diapos 61

Voilà par exemple tel qu'il est restitué par Pirro Ligorio, architecte qu'on va recroiser tout à l'heure : ce grand monument est la source directe de ce qu'on voit dans la cour du Belvédère de Bramante. [Diapos 62](#)

Diapos 63

Le dispositif est théâtral puisqu'il permet une sorte d'espace scénique idéal sur lequel les spectateurs peuvent se disposer (il fut effectivement utilisé comme lieu de spectacles, on a toute une série de témoignages).

Diapos 64

Enfin, il y a un autre élément aussi complémentaire de ce qui est positif. Dans ce très beau tableau, conservé à Bruxelles, la représentation est figurée en sens inverse : à droite St Pierre et la galerie qui n'a pas été construite. On voit l'espace à l'arrière qui est la petite cour préexistante de la villa du Belvédère dans laquelle Jules II va exposer une collection d'Antiques extrêmement importante, actuellement l'un des grands joyaux des musées du Vatican.

Diapos 65 (zoom)

Si on se rapproche, on voit très bien le personnage qui s'intéresse à ces statues et ce petit jardin clos est en même temps un lieu d'exposition, une sorte de musée en plein air.

[Diapos 66](#)

C'est tout à fait significatif de l'importance du jardin comme lieu de rassemblement de collections d'Antiques et de sculptures. Le jardin va pouvoir se charger d'éléments symboliques, prendre du sens et cette sémantique de l'espace est extrêmement importante au XVI^{ème} siècle.

Mise en scène de l'espace : quadripartition et axialité

La sémantique de l'espace est présente dans le prochain exemple où la mise en scène de l'espace implique des principes de *quadripartition*, mot que j'utilise pour *quadrillage*, parce qu'il définit très précisément ce dont il est question. L'axialité, déjà mise en place au XV^{ème} siècle, va devenir un élément fondamental au XVI^{ème}.

La célébration du prince par la représentation territoriale : l'exemple de Castello, près de Florence

Commençons par Castello, près de Florence, en Toscane, chez les Médicis qui sont devenus les maîtres de la cité. Cette fois Côme 1^{er} de Médicis est duc de Florence. Dès son accès au pouvoir, il va charger le sculpteur et architecte Niccolo Tribolo, de remanier une villa familiale pour y aménager un jardin qui soit une sorte d'affirmation politique de programme de gouvernement.

[Diapos 69](#)

Le voilà présenté par l'une des *Lunettes* de Giusto Utens, à la fin du XVI^{ème} siècle : la villa, enfin le palais, (parce que la villa, en italien, c'est l'ensemble de la propriété) est située en bas de la pente. On retrouve une situation en pente permettant de jouir de la vue du paysage mais avec une moins forte pente que Fiesole et le jardin qui se déploie. On va s'intéresser surtout à la partie centrale qui est décrite très précisément par Giorgio Vasari (1511-1574), [peintre](#), grand architecte, biographe d'artistes et un des pères fondateurs de l'histoire de l'art. Dans sa biographie de Tribolo en 1558, il nous décrit très précisément ce qu'avait voulu faire l'artiste. Il ne l'a pas entièrement réalisé puisqu'il meurt en 1550. Le projet n'était donc pas encore terminé.

Le jardin est organisé en trois grands niveaux, le niveau le plus important en bas, un niveau intermédiaire et un niveau supérieur. Vous voyez que la *Lunette* nous montre une axialité parfaite. Le grand axe de symétrie est aussi l'axe qui traverse le bâtiment principal. Il divise idéalement le jardin.

[Diapos 70](#)

En réalité, ce n'est pas exactement ce qui se passe in situ, puisque ce bâtiment préexiste (c'est aujourd'hui le siège de l'Académie de la Crusca qui est l'équivalent de l'Académie Française en Italie) et son axialité n'est pas l'axialité du jardin. On s'est beaucoup interrogé sur ce sujet : il semble, qu'en fait, on avait prévu d'avoir un deuxième jardin qui aurait dû avoir cette emprise.

Le bâtiment aurait cette fois été au centre mais ce qui est intéressant, c'est qu'en réalité, à la fin du XVI^{ème} siècle, Utens ne nous montre pas du tout un existant, un état réel. Il faut toujours se méfier des vues de jardins qui ont l'air si vrais qu'on a

l'impression qu'ils sont des plans ou des photos. En réalité, ces vues nous montrent un projet idéal dans lequel les problèmes ont été rectifiés, et qui correspond aux canons de l'époque, un jardin en axe avec le bâtiment.

[Diapos 71](#)

Ce jardin principal, nous pouvons le confirmer par les plans anciens dont vous voyez l'avenue d'accès, préexistait vraisemblablement, et datait du XV^{ème} siècle.

[Diapos 72](#)

Le jardin qui se développe à l'arrière, avec ses différents niveaux, est organisé par une répartition en quadrillage, par un principe de division en quatre.

[Diapos 73](#)

On le voit encore aujourd'hui même si le végétal n'est plus le même :

une plante ça vit, ça meurt, c'est remplacé, même si le tracé peut être assez bien conservé, la matière même a changé. Les auteurs du XVI^{ème} siècle vous disent tous qu'on ne doit jamais employer le buis en haie basse parce que ça sent mauvais. Pourtant les haies de buis nous semblent si typiquement Renaissance ! Mais c'est une pratique qui ne s'imposera qu'au XVII^{ème} siècle, à l'initiative des jardiniers français et elle se répandra dans toute l'Europe.

Il y a des détails qui ne sont pas originaux mais en revanche le tracé est relativement fidèle à l'original.

[Diapos 74, 75](#)

Le jardin intermédiaire était un jardin d'agrumes, puisqu'on est dans une situation exposée au sud, parfaite pour la culture de ces fruits très appréciés.

[Diapos 76](#)

Encore aujourd'hui Castello est une collection d'agrumes, la plus importante en Italie.

[Diapos 77](#)

Une fois qu'on est sur le niveau le plus haut, voilà le grand axe qui se déploie avec les deux fontaines. Il n'y en a plus qu'une aujourd'hui. Elle secondait l'axe principal, véritable innervation de ce jardin, à partir duquel se déploie la grille, la trame du quadrillage.

Par exemple, on voit ici le bâtiment et puis, à l'arrière-plan, le paysage, la plaine de l'Arno, au loin. C'est moins spectaculaire que la vue de Fiesole, mais le paysage vu depuis le jardin est quand même un élément fondamental.

[Diapos 78](#)

Si je reviens à la *Lunette* d'Utens, on voit très bien ce quadrillage avec les haies (qui ne sont pas des haies de buis), utilisant à la fois l'axialité et la division en quatre, qu'on re-divise en quatre. Cette re-division est très fréquente dans l'art des jardins de l'époque : on obtient seize carrés ("quadri" en italien), qui organisent l'espace de manière très cohérente. Les carrés vont ensuite être différenciés : les quatre centraux sont traités de manière différente. Sur le petit bosquet, ils constituent un petit bois autour de l'une des deux fontaines.

Ce quadrillage de l'espace n'est pas uniquement une manière abstraite de traiter et de structurer un lieu, il est aussi le support d'un discours symbolique.

[Diapos 79](#)

C'est ce qui est extrêmement intéressant avec Castello : le sculpteur Tribolo avait été chargé d'orchestrer tout un programme iconographique. On le comprend très bien grâce aux écrits de Vasari : l'idée en gros était de représenter le territoire toscan à travers ses montagnes et ses rivières, notamment l'Arno et le Mugnone, deux cours

d'eau qui convergent à Florence. La réalité topographique et, plus précisément, hydrographique du territoire, est miniaturisée dans le jardin.

[Diapos 80](#)

Sur cette carte : voici Florence et Castello, la grande plaine de l'Arno qui va ensuite se jeter dans la mer et le Mugnone qui est un affluent qui vient du nord.

[Diapos 81](#)

Le voilà plus précisément venant se jeter dans l'Arno

[Diapos 82](#)

Le jardin de Castello est une sorte de réduction, d'homothétie quasiment du territoire. En haut, vous avez représentée : la montagne, **la Pena**, d'où tirent leur source l'Arno et le Mugnone.

[Diapos 83](#)

Le seul élément qu'on a conservé c'est cette sculpture de Tribolo qui devait accompagner la représentation du Mugnone et qui devait incarner la ville de Fiesole puisque le Mugnone passe à Fiesole. La convergence des rivières l'Arno et le Mugnone était représentée sous la forme d'une fontaine.

[Diapos 84](#)

Voilà comment ce petit bosquet que je vous ai montré tout à l'heure devient un dispositif fondamental puisque dans cet axe, on a une sorte de noeud.

[Diapos 85](#)

On a un deuxième noeud après, avec la fontaine de Florence. Quand vous venez de la maison, vous êtes obligé à un moment donné de bifurquer, vous ne pouvez pas parcourir l'axe central tout droit jusqu'au fond du jardin. La fontaine que l'on contourne, crée une pose extrêmement importante. C'est aussi un élément symbolique fondamental : la cité de Florence, représentée au centre du jardin.

[Diapos 86](#)

Sous quelle forme ? Sous les traits de Vénus qui est en même temps Firenze, donc Florence, l'incarnation de la ville de Florence, une allégorie, une personnification de la cité sous les traits d'une déesse. C'est tout à fait en adéquation avec la culture visuelle de la Renaissance. Voilà cette sculpture qui est directement inspirée, sans doute, de la naissance de Vénus de Botticelli (qui, à l'époque, se trouvait à Castello, dans la villa, puisqu'elle avait été commandée par un des ancêtres de Côme de Médicis).

[Diapos 87](#)

Outre la fontaine de Vénus, une deuxième fontaine, était dédiée à Hercule.

[Diapos 88, 89, 90](#)

La voilà aujourd'hui, mais elle a pris la place de la fontaine de Vénus, partie ailleurs. Elle incarne le prince, Côme, victorieux de ses assaillants à travers toujours l'allégorie, la figure d'Hercule victorieux d'Antée. Antée, était un fils de la terre. Pour le vaincre, Hercule a supprimé l'origine de sa force qui est le contact avec sa mère. Il le soulève de terre et c'est ainsi qu'il réussit à le vaincre. Dans la culture de la Renaissance, Hercule est souvent une image de la vertu et, par extension, l'image du prince, l'image du pouvoir.

[Diapos 91](#)

Un détail de la fontaine et du palais avec ses bassins.

Et en même temps, tout ce dispositif que j'ai détaillé à propos du jardin est aussi à considérer dans son inscription au sein du territoire.

[Diapos 92](#)

On a la chance pour les villas des Médicis d'avoir de très beaux plans du XVIII^{ème} siècle qui sont extrêmement intéressants du point de vue de la relation entre le jardin et son territoire, le paysage agraire.

Sur ce plan de 1747 de Castello, on distingue : le petit jardin que je vous ai montré avec le labyrinthe et le petit bosquet, aujourd'hui disparus, la grande allée qui coexiste. Mais cet élément n'est qu'une *tesselle*, élément d'une sorte de mosaïque beaucoup plus importante qui est constituée de terrains agricoles, de métairies avec des cultures d'oliviers, de vignes.

Il y a une deuxième villa, **Tétra**, une série de vignes en haut, donc un ensemble, un domaine, une *fattoria* en italien, et le jardin qui miniaturise le territoire symboliquement et constitue en même temps un élément physiquement dépendant du paysage agraire alentour. C'est valable en terme de morphologie, c'est valable aussi en terme d'eau puisque tout ce système symbolique de fontaines fonctionne parce qu'on va chercher l'eau dans la montagne aux alentours. Ce sont des éléments extrêmement importants qu'il faut garder en tête.

Le système axial comme structure symbolique : l'exemple de la villa d'Este à Tivoli

La villa d'Este à Tivoli présente un autre jardin qui nous montre tout à fait cette utilisation de la structure spatiale comme dispositif symbolique du fait de l'iconographie (sculptures, fontaines, allégories) qu'on y place.

La propriété se situe près de Rome. Les travaux commencent vers 1565, sur commande du Cardinal Hippolyte d'Este, **gouverneur de Tivoli**, issu d'une très grande famille résidant à Ferrare. Il confie à un architecte féru d'Antiquité, Pirro Ligorio, le projet d'un jardin spectaculaire en pente, qui reprend les principes d'axialité, de symétrie, de règlement des pentes par une succession de terrasses et, en même temps, les principes de quadripartition.

[Diapos 94](#)

Voilà le jardin tel qu'il est célébré par une gravure qui a fait le tour de l'Europe. Elle est dédiée à Catherine de Médicis, et réalisée par un architecte français, Etienne Dupérac, en 1573.

Cette fois, le palais est au sommet du terrain, le jardin se déploie dans la pente en dessous, avec une pente principale et une pente secondaire, bordée par une sorte de grand précipice qui s'ouvre sur la plaine et, au loin, Rome. La Villa d'Este s'implante au cœur de la cité de Tivoli, cité très prestigieuse des environs de Rome qui était déjà très importante dans l'Antiquité (l'antique Tibur).

Tivoli d'un côté, Rome de l'autre, vous allez voir que c'est exactement cette situation géographique qui va être encore une fois miniaturisée dans le jardin.

On retrouve la quadripartition, très nettement dans la partie basse, matérialisée par ces pergolas, structures éphémères aujourd'hui disparues. On divise en quatre, et on re-divise en quatre et puis on a ces carrés qui sont dupliqués sous la forme de labyrinthes sur les côtés.

Pour le deuxième niveau, plus en pente, on retrouve ce principe de quadripartition, et donc de grilles modulaires, de trames orthogonales, qui permet vraiment de structurer l'espace de manière extrêmement cohérente. C'est un peu plus complexe dans la partie haute qui est en pente forte où l'on a recours à des systèmes de rampes latérales complétés d'une partie boisée.

Diapos 95

La voilà aujourd'hui. Tout le détail du tracé, de l'ornementation végétale a été perdu. L'ensemble s'est transformé au cours des siècles, c'est moins visible qu'à Castello, mais on a encore très nettement l'idée palpable de la manière dont le terrain a été entièrement remodelé par des terrassements extrêmement amples, coûteux en énergie, en travail. On a notamment eu recours à des esclaves.

Diapos 96

On montre rarement cette partie du jardin, mais ce dispositif est en fait un jardin suspendu qui ne doit son existence qu'à ces énormes structures en arcade dérivées de modèles antiques (cf. les réalisations du Mont Palatin). Elles permettent au jardin d'avoir cette "assiette" (c'est le terme qu'on emploie à l'époque), stable dans une situation topographique aussi tourmentée.

Diapos 97

C'est exactement ce que célèbre cette fresque peinte à l'intérieur même de la villa. On a souvent ces images qui représentent l'extérieur quand on est à l'intérieur, comme un rappel, en un seul coup d'œil, de l'ensemble de la propriété. L'image accentue délibérément la pente qui n'est pas aussi "alpestre" dans la réalité du terrain. Il s'agit de montrer que l'art a vaincu la nature ; on est parvenu à régulariser le site, régulariser un lieu sauvage et à en faire une sorte de paradis.

Diapos 98 et 99

Faisons le parcours rapidement.

Partons du bas du jardin, ce qui était le parcours initial à l'époque (aujourd'hui on vient d'en haut). On a d'abord cette vision toujours axiale extrêmement spectaculaire, avec cet effet donné par la pente. On est complètement dominé par le palais, image du pouvoir, tout en haut, qu'il va falloir atteindre par une ascension. L'axe central est le même que celui du dispositif qu'on a trouvé à la cour du Belvédère, ou au sanctuaire de Palestrina, avec ce principe de structuration de la pente, monumental.

Diapos 101

Si on s'approche, on va avoir un premier élément, une sorte de nœud, un peu comme à Castello, qui est cette fois une fontaine monumentale à grands jets, la fontaine des Dragons, point nodal crucial puisqu'à partir de là on est obligé de bifurquer sur les côtés, d'aller à gauche ou d'aller à droite et de quitter l'axialité pour explorer le reste du jardin.

Diapos 102

Voilà cette immense fontaine avec un escalier en ovale.

Diapos 103

Ensuite on peut parcourir, toujours en bifurquant, la partie la plus haute et donc la plus pentue du site avec un extraordinaire effet de caisse de résonance puisque c'est un jardin extrêmement riche en jeux d'eau. Une fois arrivé en haut, j'ai la récompense de contempler le paysage qui se déploie, le jardin et le paysage agréable autour et ces collines très belles, avec de très beaux profils qui sont encore une fois exaltés par l'ordonnancement du jardin.

Diapos 104, 105

Sur les côtés : même système de circulation. Il y a tout une logique de parcours, de cheminements exemplaires, à la Villa d'Este comme dans beaucoup de jardins de l'époque, y compris dans le traitement du sol, dans la manière de traiter les pavages

avec des mosaïques..., de manière très raffinée. Ce sont des jardins faits pour la promenade, dessinés à l'échelle du corps humain.

[Diapos 106](#)

Les images parlent d'elles même.

Jardins, donc en même temps aquatiques, jardins liés à une exaltation, à une mise en scène de l'eau.

[Diapos 107](#)

Si je reviens à la gravure, on a fait ce parcours ascendant, on s'est concentré sur l'axe central mais on va voir qu'en même temps les axes transversaux sont les axes porteurs de sens : par leur régularité, ils créent cette trame, ce réseau modulaire qui structure le jardin.

On va surtout se concentrer sur cet axe transversal, en réalité le lieu, l'instrument ou l'articulation, qui permet un discours symbolique lié à la thématique géographique déjà vue à Castello.

D'un côté, à gauche, la fontaine de Tivoli, à droite, la fontaine de Rome. Vous allez avoir finalement, encore une fois, la miniaturisation du territoire.

[Diapos 108](#)

Tivoli est symbolisée par une Sybille.

[Diapos 109 et 110](#)

Comme pour la Villa d'Hadrien, la fontaine est entourée d'un passage souterrain qui est une sorte de cryptoportique. C'est un jeu là encore. La promenade est l'élément fondamental qui génère cette structuration de l'espace. C'est fait aussi pour une destination qui est le marcheur, le promeneur. On sait que le Cardinal d'Este se promenait quasiment tous les jours dans son jardin. Il fait chaud, on est en Italie, sous un climat comme à Nîmes, en tout cas en été et donc on est invité à venir se promener à l'ombre, sous ces arcades au bord de l'eau, qui sont une sorte de climatisation de l'espace. Et c'est inspiré de l'architecture antique, très précisément de la Villa d'Hadrien qui est à quelques kilomètres de là, toujours à Tivoli, avec ces fameux cryptoportiques : corridors, souterrains permettant des déambulations, des promenades au frais.

[Diapos 111](#)

La fontaine incarne Tivoli sous la forme de la Sybille Tiburtine, une des fameuses Sybilles du monde antique et, en même temps, incarne la grande cascade du Tibre, élément fondamental de la géographie de Tivoli.

[Diapos 112](#) Cette fameuse cascade, peinte et dessinée par des générations d'artistes, est miniaturisée et symbolisée par la fontaine.

[Diapos 113 et 114](#)

[Diapos 115](#)

Ensuite on quitte cette fontaine, pour longer l'Allée dite des Cent Fontaines avec trois niveaux d'eau qui correspondent à trois rivières, qui encore une fois miniaturise la topographie réelle avec toute une série de symboles,

[Diapos 116](#)

par exemple l'aigle qui est un élément héraldique des Este.

On est toujours conscient d'être chez un personnage très important, un cardinal très puissant, et on parvient à la fontaine dite *de Rome*.

[Diapos 117](#)

Vous voyez que l'espace est polarisé entre la montagne et **inaudible** et entre Tivoli et Rome. Tout cela est porteur d'un discours extrêmement important puisque, notamment ce Cardinal, Gouverneur de Tivoli, avait pour intention de régner sur Rome, de devenir Pontife. Il s'est présenté trois fois aux élections. Trois fois, malheureusement il n'a pas réussi. Il aurait pu car il était très puissant, il avait tout à fait la carrure d'un Pape mais Hippolyte n'est resté que Cardinal, maître de Tivoli et non de Rome.

[Diapos 118 et 119](#)

Voilà la Fontaine de Rome telle qu'on la voit aujourd'hui. C'est une sorte de maquette de Rome, de miniature au sens vraiment propre du terme et qui, en même temps, utilise à nouveau l'allégorie : la cité de Rome est incarnée sous les traits de Minerve, ce qui est une iconographie très courante à la Renaissance.

[Diapos 120 et 121](#)

Ce petit bateau, cette petite nef, c'est Tiberina, depuis l'Antiquité associée à l'image d'un bateau. Ce qui permet de dire : "*cette eau ici est comme l'eau du Tibre*". Il y a vraiment cette symbolique tout à fait fondamentale à l'évocation de l'espace.

[Diapos 122](#)

Avec en plus un dispositif à l'arrière qui était une sorte de maquette idéale de Rome, avec sept portes qui correspondaient aux sept collines.

Dernier point : toujours le rapport au paysage. J'en ai moins parlé pour l'instant mais il reste fondamental, il va même atteindre un degré de sophistication supplémentaire à la Villa d'Este. Il y a toujours un deuxième niveau de lecture, le visiteur est toujours obligé d'aller à gauche ou à droite. Cette bifurcation en Y est porteuse de plein de résonances de la culture de la Renaissance. Elle est liée à la thématique du choix et à un grand thème qui est celui d'Hercule à la croisée des chemins.

Thème de l'Antiquité : Hercule est obligé de choisir : la route facile qui est en réalité la route du vice qui le conduira à sa perte ou la route difficile, ardue, qui le mènera à la vertu. Il y a tout un message à l'arrière-plan. Il est plus facile de se livrer à la débauche, mais ça nous amène à une fin condamnable. Et c'est exactement l'idée qui est à l'arrière-plan puisqu'on avait deux grottes – on les a encore aujourd'hui mais elles ne sont pas visitables malheureusement – à gauche Vénus, à droite Diane.

[Diapos 124](#)

Venus : le vice, l'amour voluptueux

[Diapos 125](#)

la grotte de Diane, la chasse, la vertu, l'amour chaste et, en tout cas, le choix de la juste voie qui est exactement le choix d'Hercule

[Diapos 126](#)

qu'on retrouve par exemple peint par Carrache un peu plus tard : Hercule choisissant la dame dans son drapé, très habillée, qui nous montre la voie ardue qui mènera au juste but à la dame séductrice, très dévêtue, mais qui nous mène à notre perte. Cette idée est très présente.

[Diapos 127](#)

Enfin je termine sur la Villa d'Este, avec toujours ce rapport au paysage réel : à l'arrière la véritable ville de Rome que l'on la voit par temps clair...

[Diapos 128 et 129](#)

... Et ce *Paysage*, inséré dans un des nombreux décors peints du palais où la ville de Rome est symbolisée exactement devant.

Il y a une sorte de juxtaposition entre la représentation et la réalité : un petit paysage à priori assez anodin, pastoral qui, si vous regardez bien la courbe des collines, représente en réalité exactement ce que vous avez par la fenêtre. Vous avez l'image en miroir du paysage réel. Exactement comme à Fiesole, et c'est une constante dans la culture paysagère de la Renaissance.

L'art de régler l'espace par une grille modulaire : l'exemple de la Villa Médicis à Rome

L'art de régler l'espace par une grille modulaire, on l'a vu se déployer dans des sites pentus. On en a aussi beaucoup d'exemples dans des situations planes.

Voyons l'exemple de la villa Médicis, à Rome, autre jardin très important, lieu prestigieux puisque c'est le siège de l'Académie de France à Rome. Depuis 1804, il appartient à la France, mais jusqu'à cette date, il était propriété toscane.

C'est une commande du Cardinal Ferdinand de Médicis **qui, entre 1576, date d'acquisition du domaine et 1587, date de son décès, chargera Bartolomeo Ammannati des travaux d'embellissement et d'aménagement des jardins.**

Diapos 131

Voilà une fresque peinte à l'intérieur du palais, qui vous montre la Villa : encore une représentation du lieu dans le lieu...

Le jardin est toujours structuré en quatre, puis encore en quatre. Le plus grand axe est transversal, imposé par la topographie. L'axe central est ici moins fortement marqué. On distingue un niveau plus haut tandis que le reste est relativement plan, grâce encore une fois à un énorme travail de terrassement pour pouvoir asseoir ce jardin sur le sommet d'une colline, le Pincio.

Diapos 132

On est précisément à la limite de Rome. Là, vous avez la place d'Espagne, le long du mur Aurélien, au bord de la campagne et c'est là que le jardin se déploie, avec cette grande allée qui, ici, s'ouvre sur la voie publique par une porte monumentale.

Diapos 133

Aujourd'hui voilà le palais depuis le sud.

Diapos 134 et 135

L'autre façade présentait une très belle collection d'antiques, des sculptures transportées à Florence

Diapos 136

et ce jardin qui se déploie selon cette grille modulaire. On le voit très bien dans les plans du XVIII^{ème} siècle.

Le mur d'Aurélien est ici, la ville de Rome est là. On retrouve l'ordonnancement de carrés, qu'on appelle des *quadri*, qui d'ailleurs ici, sont rectangulaires, avec ce principe de quadripartition pour arriver à seize.

Diapos 137

Là encore le végétal est mort (la matière a donc été replantée ; les pins qui ont l'air très vieux ont été plantés en 1830), mais le tracé est plus ou moins le même. Lors de la restauration du jardin, on a pu reconstituer très précisément cette grille modulaire dont je vous parle sans arrêt.

Diapos 138

Le tracé est généré en plan à partir d'une mesure, "la palme", mesure locale à Rome
[Diapos 139, 140, 141](#)

Ces grands carrés de buis ont été plantés très récemment, mais tout le tracé est quasiment intact.

[Diapos 142](#)

Là où il y a aujourd'hui des pins parasols, c'était en fait le verger au XVI^{ème} siècle
[Diapos 143](#)

On le voit très bien sur ce type de représentation.

Vous aviez encore une fois, des pergolas, des berceaux qui venaient redessiner cette structuration et toujours cette quadripartition

[Diapos 144](#)

Ainsi que toute une série de sculptures qui scandent l'espace, rythment cette composition un peu monotone, il faut le dire.

[Diapos 145, 146](#)

Monotone en plan, le jardin est très dynamique quand on le visite et qu'on se déplace. Sans arrêt, on rencontre en réalité des points d'attraction : là un portique, ailleurs une fontaine, une statue qui vous invite à vous déplacer et à parcourir cette espèce d'échiquier, ce damier, ce quadrillage qu'est le jardin.

La répartition trilogique du végétal

A la villa Médicis, on comprend très bien un principe extrêmement important qui est ce qu'on pourrait appeler : *la répartition trilogique du végétal* (étudiée par Pierre Dalazarro dans un livre fondamental sur les jardins de la Renaissance, il date de 90, en Anglais).

[Diapos 148](#)

Les plantations sont toujours réparties selon trois types de lieux :

- le jardin de fleurs : ce sont les six petits carrés que je vous ai montrés tout à l'heure. C'est un jardin consacré, dédié à la culture des plantes à fleurs.

- Le jardin de fruits, il n'y a pas de séparation entre l'utile et l'agréable, comme on l'aura plus tard au XII^{ème} siècle, quand le potager deviendra un espace en soi dans les jardins. Le jardin de fruits comprend aussi des fleurs, mais les fruits sont la dominante, ce sont les seize grands carrés où aujourd'hui les pins parasols remplacent les arbres fruitiers.

- Enfin le jardin d'arbres sauvages, c'est-à-dire ce qu'on appelle en Italien le *bosco*, le *selvatico*, (*selva*, c'est *la forêt* en Italien, donc *sauvage*, de la même étymologie) où les essences forestières de chênes verts, de lauriers, d'essences persistantes dominant (on est sur le pourtour méditerranéen), mais qui reste soumis au même tracé régulateur (c'est lié à des pratiques de chasse).

Chaque chose à sa place : la distribution du végétal

Avec d'autres exemples, voyons comment ces jardins consistent à distribuer le végétal et à accorder sa place à chaque chose. C'est vraiment un élément fondamental.

L'exemple de La Petraia, près de Castello

Diapos 150

Cette villa date de la fin du XI^{ème} siècle : la composition du domaine fait également appel à la symétrie, les terrasses, la quadripartition avec ici une variante en huit, et un végétal choisi et distribué selon le principe décrit plus haut :

En bas, le verger, le jardin d'arbres fruitiers avec des pergolas, puis, de part et d'autre du palais, un autre verger avec des arbres fruitiers nains (deuxième version de la catégorie *jardin fruitier*). Le jardin de fleurs est entre ces deux espaces et le jardin d'arbres forestiers est au-dessus (ici la vue ne lui donne pas beaucoup d'importance mais il est présent).

Diapos 151

Voilà la villa aujourd'hui.

Diapos 152

Voilà le palais,

Diapos 153

un grand vivier qui est aussi une réserve d'eau,

Diapos 154

et le jardin de fruitiers, récemment replanté, mais avec des arbres fruitiers nains en bas alors que théoriquement ils auraient dû être en haut.

Diapos 155

En zoomant sur la *Lunette*, voilà ces arbres fruitiers nains et puis le jardin de fleurs. Le jardin de fleurs va être encore l'objet d'un traitement spatial encore plus raffiné puisque ces différents carrés, ce grand quadrillage de l'espace, on va lui appliquer un degré supplémentaire de division.

Diapos 156

Si je prends ce détail, ces trois carrés vont être re-divisés en une série de petits motifs géométriques beaucoup plus complexes, pas seulement rectangulaires ou carrés. On joue avec des formes, avec des diagonales et c'est typique de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. ,

Si on veut les qualifier, on peut les désigner d'un mot : *compartiments* (*compartimenti, partimenti*, en Italien). C'est là qu'on va pouvoir répartir les fleurs. Ce système *compartimental* de l'espace va être utilisé pour disposer les plantes de manière cohérente.

Diapos 157

Voilà à quoi ressemble aujourd'hui sa restauration datant du XVII^{ème} siècle.

Diapos 158

L'Ambrogiana, dans la plaine de l'Arno, un jardin aujourd'hui disparu, datant de la fin du XVI^{ème} siècle (1599-1602).

On ne retrouve dans ce jardin que deux des trois catégories usuelles du végétal (cette trilogie de plantation était librement déclinée dans chaque jardin, avec des variantes).

Le jardin d'arbres forestiers, le *bosco*, le *selvatico* se développe le long de la rivière, il est très bien structuré avec ce principe de quadrillage, toujours, de division modulaire, orthogonal. Le jardin de fleurs, au-dessous, est en même temps un jardin de fruits.

Diapos 159

Les deux se superposent. On retrouve la quadripartition, c'est une constante, seize carrés

Diapos 160

et si on se rapproche : les arbres fruitiers, aux angles, viennent scander l'espace ; des pergolas créent des promenades à l'ombre, viennent souligner l'axialité et entrer dans ce jeu de l'espace dessiné à la mesure du corps (c'est fondamental).

Diapos 161

Si on se rapproche, on voit apparaître ces petits compartiments : une bordure basse, pas de buis, sans doute de la lavande, **de hysope**, des plantes aromatiques

Diapos 162

et si on se rapproche encore, chaque petit compartiment triangulaire est planté d'une et d'une seule variété de plante.

Un autre détail : là vous avez une tache de couleur rouge, peut être une pivoine ? (C'est exactement ce qui est expliqué dans les traités de l'époque). Là, vous avez une fleur basse jaune, peut être un iris ?

On voit bien qu'Utens s'attache à montrer qu'il n'y a pas les mêmes couleurs, pas les mêmes textures, pas les mêmes feuillages.

Les jardins nous apparaissent aujourd'hui comme de grands déploiements de verdure, uniquement du buis, du laurier, des choses vertes et persistantes et surtout pas de couleur, alors qu'en réalité, ils étaient riches de parfums, de nuances, de variétés.

C'est la *varietas* (mot fondamental dans l'esthétique de la Renaissance), présente dans les réalisations, où le jardin met en ordre toute la diversité de la nature.

Diapos 163

Voilà des modèles de compartiments donnés par l'architecte Sebastiano Serlio, comment, idéalement, organiser ces petits compartiments dans lesquels on va disposer toutes les plantes.

A cette époque, la *palette végétale* (de même que le peintre a plusieurs couleurs, de même le jardinier, le paysagiste disposent d'un certain nombre de plantes) est en train de s'étendre de manière extraordinaire parce qu'on est à un moment où arrive toute une série de plantes nouvelles, aujourd'hui considérées comme des plantes banales mais, à l'époque, des raretés qu'on collectionne.

Diapos 164

Le Tabac fait son apparition et devient une plante d'ornement.

Diapos 165

Toutes les plantes d'Amérique : le Tournesol, le Chrysanthème.

Diapos 166

La Capucine qui nous semble si banale aujourd'hui, est une plante considérée à l'époque comme une sorte de trésor (dont on a la chance ainsi d'avoir ce type de représentation)

Diapos 167

La Belle de Nuit, qui vient du Pérou, qu'on appelle la Merveille du Pérou à l'époque.

Diapos 168

La beauté de ces fleurs, leur préciosité sont l'objet de collections. On se les échange. Quand vous voulez être très ami avec quelqu'un, vous lui offrez des graines, vous

lui offrez des plantes rares. Le jardin est évidemment le lieu de leur mise en valeur. Et cette division de l'espace, par un espace extrêmement cohérent et géométrique est aussi le support de cette théâtralisation de la nature.

[Diapos 169](#)

Les bulbeuses font aussi leur apparition, elles vont être les plantes reines des jardins de fleurs du XVII^{ème} siècle.

[Diapos 170](#)

Par exemple la Couronne Impériale, la Fritillaire, est une plante emblématique de ces nouveaux végétaux cultivés dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. Ça deviendra un vrai phénomène social de mode économique au XVII^{ème} siècle, ce qu'on a souvent appelé la *tulipomanie*.

[Diapos 171](#)

Ce qu'on voit très bien dans ce très beau tableau du fils de Pierre Breughel : la fleur, la Tulipe deviendra l'objet de spéculations.

Cette mise en scène de la diversité de la nature, c'est l'objet même des jardins botaniques où vous allez retrouver exactement ce principe de mise en ordre appliqué.

[Diapos 172](#)

Je prends celui de Padoue qui est le mieux conservé et le plus ancien actuellement encore **in situ** donc inscrit en 1545.

[Diapos 173, 174](#)

Jardin circulaire organisé en quatre carrés divisés en petits compartiments géométriques exactement comme les jardins de fleurs dans les villas princières, mais cette fois ci, il y a un enjeu en plus.

[Diapos 175](#)

C'est que les plantes ne constituent pas simplement une collection pour montrer sa puissance, sa richesse, ses relations et la possession de biens que n'a pas tout le monde, mais l'enjeu, c'est d'avoir des plantes rares, qui entrent dans la composition des médicaments. C'est lié à un enseignement qui est celui de la médecine des *simples* comme on les appelle à l'époque : les étudiants en médecine doivent apprendre à reconnaître les plantes et à les identifier pour faire leurs préparations.

[Diapos 176](#)

Ce jardin de Padoue est toujours divisé en quatre, selon le même principe et ces quatre carrés, comme vous le voyez sur ce plan de 1591, sont chacun re-divisés par des compartiments numérotés, selon un jeu de géométrie extrêmement complexe.

[Diapos 177](#)

Dans chaque compartiment ne sera cultivée qu'une seule plante.

[Diapos 178, 179](#)

On a la chance d'avoir découvert il n'y a pas très longtemps des relevés qui indiquent les plantes qui étaient précisément cultivées dans chacun de ces petits compartiments. C'était un système de repérage. Si j'imagine que je suis un étudiant en médecine et que j'ai besoin d'aller voir telle plante qui sert dans telle composition, j'ai mon petit carnet (c'est ce qu'on vous montre ici, c'est un petit carnet qui était en vente à l'époque, c'est une sorte de manuel). Dans le carnet, je noterai que, dans le carré I n° 78, il y a la plante qui m'intéresse. C'est un moyen de mémoriser l'emplacement des plantes et de les retrouver. Ce traitement de l'espace a

aussi la fonction très importante de mémorisation et de repérage à des fins scientifiques.

Où encore d'autres représentations Je ne développe pas plus.

Diapos 180

Vous le retrouverez dans d'autres jardins, à Bologne, par exemple à partir de 1568, c'est le jardin qui a été créé par le plus grand savant de l'époque : Ulysse Aldrovandi. Toujours quatre carrés re-divisés en petits compartiments qui sont tous différents.

Diapos 181

Ou encore à Florence, mais là vous n'avez plus quatre, mais huit compartiments qui sont numérotés de A jusqu'à H et ensuite chaque petit compartiment géométrique porte un numéro : chaque chose a sa place pour pouvoir la retrouver et l'identifier. Les jardins princiers sont finalement dans la même préoccupation de théâtralisation de la diversité de la nature.

Diapos 182

A Boboli, un autre jardin des Médicis, jardin très important (c'est là qu'il y a le palais Pitti, grand musée de Florence), présente un dispositif qui va appliquer ce type de répartition non pas seulement au jardin de fleurs mais au jardin d'arbres forestiers, au *selvatico*, au *bosco*.

Diapos 183

A gauche, un jardin de fleurs, crée à la fin du XVI^{ème} siècle, reprend le type de quadrillage et ensuite est re-compartimenté par des figures géométriques complexes pour pouvoir disposer des fleurs.

Diapos 184

A l'arrière du palais, en exploitant une forme qui est en fait un creux laissé sans doute par une carrière de pierre, un grand amphithéâtre dans lequel on va répartir des plantes est créé par Tribolo (par ailleurs architecte des jardins de Castello). Au XVII^{ème} siècle, il deviendra un lieu aménagé pour des spectacles.

Diapos 185

On voit très bien ici sur La Lunette d'Utens, ici vous avez des résineux, là vous avez plutôt des arbres sur tiges, peut être des oliviers, là encore quelque chose de différent. Toujours une unité du dessin qui organise l'ensemble et lui donne sa cohérence, qui est idéalement perçue en plan, de haut. Ce n'est pas par hasard si toutes ces images sont des vues à vol d'oiseau, des perspectives à très haut point de vue, pour pouvoir voir comme si c'était en plan. Ensuite, dans la réalité du terrain la diversité du végétal va permettre de créer du rythme, de créer des séquences, de faire en sorte que le jardin soit quelque chose d'agréable avec des ambiances différentes. Les paysagistes d'aujourd'hui utilisent souvent ce terme d'ambiance, mais c'est une notion qui est tout à fait à l'œuvre, opérant dans ces jardins et qui en même temps est liée à des pratiques agraires.

Diapos 186

Sur la Lunette apparaît ce qui est à l'intérieur du jardin et ce qui est à l'extérieur du jardin. C'est plus ou moins la même morphologie : ce quadrillage, cette géométrisation de l'espace que j'ai souligné à propos des jardins, on la retrouve dans le paysage agraire. Car le paysage est rationnel, lié à une nécessité de production, lié en particulier en Toscane à ce qu'on appelle la culture en promiscuité, le fait qu'on cultive les céréales et les arbres fruitiers et les vignes en même temps. Ce que vous

avez à l'extérieur dans le paysage, vous le retrouvez à l'intérieur dans le jardin. Il n'y a pas de coupure, il y a une continuité directe entre les deux.

Ce lien entre le jardin et le paysage, on va voir qu'à partir de 1550, il trouve une nouvelle tournure, et je finirai là-dessus.

Vers une esthétique "naturaliste" après 1550 : poétiques de la forêt et de la grotte

Après 1550, les jardins présentent toujours ces grands principes de la Renaissance : géométrie et cette espèce de « classicisme » de la quadripartition de l'activité, mais on cherche en plus à acquérir de l'irrégularité, l'irrégularité de la nature, du paysage, de la forêt et de tout ce qui va avec, et qui trouve toute une série d'échos dans l'imaginaire, la grotte, le monde sauvage, etc... .
Je prendrai trois exemples pour le traiter.

La villa Lante à Bagnaia

Diapos 189

D'abord la villa Lante à Bagnaia. C'est un jardin très bien conservé, un jardin de Cardinal où la domination de la géométrie est poussée à son paroxysme : elle va non seulement régler le jardin mais également tout le territoire, la ville, le développement urbain. En même temps, en marge et sans contradiction, cohabite dans ce jardin un autre type de traitement de l'espace tablant sur l'irrégularité. Sur les vues à vol d'oiseau qui ont été publiées dès la fin du XVI^{ème} siècle, voilà le jardin régulier qui est celui dont on parle tout le temps quand on parle de la villa Lante parce que c'est celui qu'on visite aujourd'hui et qu'il est classé monument historique. Mais on parle moins souvent de cette partie là qui est devenue un parc public, communal. Vous ne payez pas votre billet d'entrée et vous êtes peut être moins attentif à ce qui est dans le jardin, mais en réalité c'est le même ensemble qui était entièrement clos de murs. La différence c'est que ce qui est à gauche a été entièrement restructuré par un grand projet architectural, sans doute dû à Vignole, un des grands architectes de l'époque tandis que ce qui était à droite, - grand parc de chasse au départ- n'est pas monumentalisé par les grands principes de l'axialité, du terrassement, du quadrillage, mais présente un autre traitement, moins spectaculaire, qui va donner lieu à des solutions irrégulières, avec de grandes allées obliques et une spatialité complètement différente.

Diapos 190

Souvent on ne voit que ce type d'image. On a tendance à isoler le jardin régulier, sorte d'icône, jardin en pente, mais en fait il faut comprendre comment il s'intègre dans l'ensemble.

Diapos 191

Sur ce plan qui est une sorte de restitution idéale, le jardin régulier est une sorte de petit bijou dans un ensemble beaucoup plus grand, à peu près 25 hectares au total. C'est l'élément parfaitement maîtrisé, mais il n'est qu'un élément prenant place dans un dispositif plus complexe où l'irrégularité règne d'avantage, avec des allées rectilignes, (pas des allées qui serpentent comme dans les jardins dits à l'Anglaise au

XVIII^{ème} siècle mais des allées qui ne sont plus régies par cette grille modulaire quasiment obsessionnelle qu'on avait jusqu'à présent). En même temps ce dispositif est complètement relié à la ville.

[Diapos 192](#)

Le jardin ici, et donc le grand parc, est en bordure d'une petite bourgade qui s'appelle Bagnaia. On a ici le palais des Evêques, puisque c'est la résidence d'été des évêques de **inaudible** et la partie construite que vous avez aujourd'hui sur cette vue aérienne, en fait elle est postérieure. Elle a été bâtie au XVII^{ème} siècle et elle a été bâtie précisément en suivant le schéma qui réglait l'aménagement de l'espace.

[Diapos 193](#)

On a un projet qui tient du *schéma régulateur* au sens de l'urbanisme d'aujourd'hui, une sorte de trame géométrique idéale qui permet de caler les choses et de faire que ce qu'on va aménager, que ce qu'on va construire, que ce qu'on va planter présentent une cohérence à une échelle très grande.

[Diapos 194](#)

Cette cohérence naît de la tour : si on reporte la distance de la tour au début du jardin, vous avez la longueur totale du petit jardin régulier architectonique qui va ensuite être divisé en trois. Mais en même temps, la tour sert de point de départ à un espace aménagé en trident (en patte d'oie dirait-on en France), formule employée en urbanisme (il y a ça à Rome notamment) et qui va devenir encore une constante au XVII^{ème} siècle à Versailles. Et de la tour, on aperçoit parfaitement la cohérence de cet ensemble.

[Diapos 195](#)

Ces trois allées qui menaient au jardin ont par la suite été bâties en minéralisant en quelque sorte ce trident.

[Diapos 196](#)

La régularité du jardin architectonique organisé autour de l'axe aquatique, encore lisible aujourd'hui (les fontaines fonctionnent toujours), contraste avec l'irrégularité du parc, lue comme une autre catégorie spatiale.

[Diapos 197](#)

Parmi les éléments les plus spectaculaires de l'allée d'eau aquatique vous avez deux petits pavillons...

Tout est dupliqué, il n'y a plus de palais central déterminant l'axe de tout le jardin mais deux petits pavillons. En réalité l'un a été construit tout de suite, en 1474, l'autre figure sur la gravure (éditée en 1596), sans avoir été construit à cette époque : on le représente parce qu'on va le construire, on montre bien ce qui est en projet. Ce n'est pas une photographie de l'existant, c'est une vue idéalisée de ce qu'on veut faire. Les deux petits bâtiments suffisent parce que le jardin ne sert que l'été, on y vient en villégiature (en vacances dirait-on aujourd'hui), en week-end.

[Diapos 198, 199, 200](#)

L'axe est innervé par l'eau, déclinée sous toute une série de formes, très belles avec tous les jeux d'eau, avec tous les sons qui vont avec. C'est une mise en forme de l'eau extrêmement plastique, avec toute une symbolique derrière qui joint toujours l'utile à l'agréable.

[Diapos 201](#)

Cette grande table s'appelle "les banquets" : on pouvait s'asseoir autour et faire flotter les plats et se les passer entre convives sur l'eau.

[Diapos 202](#)

Le grand jardin inférieur est un jardin de fleurs, quadrillé toujours en quatre, avec une effigie au centre.

[Diapos 203](#)

Cette partie régulière est complémentaire de la grande partie irrégulière qui, cette fois, est une sorte de labyrinthe.

[Diapos 204](#)

Ce n'est pas un hasard s'il y a un labyrinthe au centre, c'est une sorte de signe ou plus précisément de dédale. Le dédale c'est le labyrinthe dans lequel on se perd, c'est le labyrinthe par excellence.

[Diapos 206](#)

Voilà une vue de 1578 : c'est une très belle fresque réalisée à l'intérieur de la villa. Dans cette salle, elle vous montre l'ensemble, parce que l'ensemble est tellement complexe qu'il n'y a que l'image à vol d'oiseau qui permet d'en appréhender la cohérence.

[Diapos 207, 208](#)

Cette partie, au contraire, plantée de fruits, est un monde en soi, dans lequel on se perd.

[Diapos 209, 210](#)

Voilà juste une vue du parc aujourd'hui.

Un cas à part, Bomarzo, près de Viterbe

[Diapos 212](#)

Bomarzo est entièrement un jardin d'arbres forestiers. C'est un bosco (un bosqueto, un petit bois, comme son propriétaire, Vicinio Orsini, l'appelle). Cet aristocrate, après une carrière militaire, s'est retiré dans son jardin et pendant plus de trente ans a fait son jardin. On a des lettres de sa main qui en témoignent quasiment jour après jour. Ce jardin échappe complètement à ces critères que je vous ai présentés jusqu'à présent.

[Diapos 213](#)

On voit en plan qu'il y a quand même, effectivement, un certain système axial, un jeu de terrasses mais tout cela est beaucoup plus complexe, lié à la mise en scène d'éléments spectaculaires qui émerveillent.

[Diapos 214](#)

Par exemple, cette maison penchée (un peu comme la Tour de Pise) dans laquelle on a une sensation de vertige. Il s'agit de créer des émotions, de provoquer l'émotion du spectateur, du visiteur. C'est fondamental à la fin du XVI^{ème} siècle dans ces jardins, des jardins dans lesquels on se perd comme dans le grand labyrinthe et qui créent des surprises poétiques, émouvantes avec tout un jeu du monstrueux comme à Bomarzo.

[Diapos 215](#)

Ici c'est la gueule infernale, c'est l'entrée de l'enfer puisque l'entrée de l'enfer traditionnellement c'est un monstre. En même temps, c'est une grotte dans laquelle on peut venir déjeuner, où étaient organisés des banquets. On mettait des flambeaux la nuit, ça faisait encore plus peur. On joue à se faire peur, c'est tout à fait typique de ce que l'on appelle souvent *le maniérisme*.

[Diapos 216](#)

Le paysage est quasiment laissé tel quel dans sa dimension sauvage, dans son âpreté, le jardin est juste en bas, dominé au-dessus par de grandes falaises .

[Diapos 217](#)

C'est exactement ce qu'aime à représenter une certaine peinture de l'époque, par exemple, à Rome, ces fresques très connues de Polidoro Da Caravaggio. Le monde classique est confronté au monde sauvage de la forêt, de la cascade, de la montagne. La villa de Marie Madeleine est représentée avec une poésie du paysage de ruine à l'antique, du pittoresque avant la lettre qu'on voit transparaître à Bomarzo.

Et qu'on voit transparaître à Pratolino, où le jardin va devenir cette fois une sorte d'énorme parc boisé évoquant le paysage de montagne.

Un parc boisé comme évocation de paysage de montagne : l'exemple de Pratolino, près de Florence

C'est un jardin des Médicis, c'est François 1^{er} de Médicis, fils de Côme, (le maître d'ouvrage de Castello) qui en est le commanditaire. Dans les années 1570-1580, tous les principes de géométrie très clairs, ordonnant parfaitement l'espace sont pervertis dans une vision de la nature qui met l'accent plutôt sur ses forces vives, souterraines et mystérieuses.

[Diapos 219](#)

Le parc de Pratolino est représenté par Giusto Utens, toujours le même peintre Flamant, à la fin du XVI^{ème} siècle. Il ne nous montre que la moitié du jardin. Le palais, au centre, domine la composition. Le grand axe central est le seul élément de cette axialité qui nous est devenue familière, la seule trace des principes jusqu'alors éprouvés face à un monde formel tout à fait différent, celui de l'irrégularité. Il y a des courbes, des courbes de l'eau, des fontaines qui imitent les torrents de la montagne, des allées rectilignes qui partent dans tous les sens et qui vont donc amplifier cette spatialité labyrinthe dédaléenne qu'on avait déjà vue à Lante.

[Diapos 220](#)

C'est un jardin fait pour qu'on s'y perde, un jardin dans la montagne (on est au nord de Florence, à plusieurs centaines de mètres d'altitude).

C'est un lieu où on va en été pour profiter de la fraîcheur parce qu'il fait terriblement chaud à Florence. Toute la cour se déplace à Pratolino, qui a été sans doute le jardin le plus célèbre en Europe à la fin du XVI^{ème} siècle. C'est là par exemple que s'arrête Montaigne.

Si vous vous intéressez à ces jardins italiens, je vous recommande de lire le journal du Voyage en Italie de Montaigne qui décrit les jardins de la villa d'Este, de la villa Lante et de Pratolino qui l'ont beaucoup impressionné.

C'est donc un jardin conçu pour être dans la montagne, une évocation de la montagne.

[Diapos 221](#)

Aujourd'hui c'est devenu un parc paysagé au XIX^{ème} siècle, c'est assez complexe mais on n'a que quelques structures qui datent du XVI^{ème} siècle.

Alors Giusto, dans la lunette que je vous ai montrée, veut nous montrer que la moitié inférieure, la moitié sud du jardin mais en fait le jardin est beaucoup plus en

longueur, il s'étend au Nord et vous voyez que au Nord se prolonge cet axe, donc il y a bien un axe fondamental mais qui n'est pas du tout porteur d'une symétrie aussi forte et on est dans un système formel tout à fait différent. On n'est pas à la même échelle non plus, on est sur près de 20-25 hectares comme **inaudible** alors que les jardins que je vous ai montrés tout à l'heure c'étaient plutôt 7-8 hectares, c'étaient des jardins tout petits, encore une fois à l'échelle du corps, là c'est fait pour occuper de l'espace et ça se visite en plusieurs heures.

[Diapos 222](#)

Voilà une vue ancienne qui vous montre tous ces éléments et cette densité des plantations.

[Diapos 223](#)

On est vraiment dans l'ordre du parc, avec beaucoup de résineux qui accentuaient le côté montagnard. Les Mélèzes venaient du Nord de l'Italie pour créer vraiment une évocation de la montagne.

[Diapos 224](#)

Un élément extraordinairement spectaculaire de ce parc subsiste : c'est cette sculpture géante de la Pena (la montagne), due au grand sculpteur de la cour : **inaudible**, qui est originaire de **Douet**.

[Diapos 225](#)

La statue fait quasiment 12 mètres de haut. Elle était à l'époque, dans une sorte de grande niche qui s'est écroulée : l'ensemble était donc encore plus imposant.

[Diapos 226](#)

Le principe de représenter le territoire alentour à l'intérieur du jardin est là encore appliqué : la montagne est symbolisée par le géant barbu, en train de se métamorphoser en quelque sorte. On a l'impression que c'est la montagne qui devient homme ou que l'homme se pétrifie et devient montagne, comme dans les métamorphoses d'Ovide quand il est question d'Atlas supportant le monde et devenant la montagne Atlas. C'est exactement cette poésie-là, cette poésie de la métamorphose qui est en jeu. C'est ce qui fait le génie de ce lieu, de ce jardin tout entier tourné vers l'évocation de la complexité d'un monde, de la complexité de la nature qu'on ne contemple de manière unitaire que d'un seul point, le palais lui-même.

[Diapos 227, 228, 229, 230](#)

Quand on était sur les terrasses (le palais a disparu), on voyait l'ensemble, on avait une vision de cette grande pente, de ce déploiement d'un parc boisé en dessous de soi, et ensuite on y entrait et on s'y perdait.

Quand vous regardez très attentivement ce que j'ai fait, puisque j'ai consacré ma thèse à des jardins, à des descriptions de voyageurs, vous vous rendez compte qu'ils se perdent même s'ils sont accompagnés ; ils ne reconnaissent pas s'ils sont passés à tel endroit. Un peu plus tard ils vont le voir par une autre allée et ils ne reconnaissent pas la sculpture ou la fontaine qu'ils ont décrite un petit peu avant.

Voilà ce monde, une sorte de forêt initiatique, entièrement artificielle qui joue à être de la nature.

[Diapos 232, 233](#)

Le long de l'axe on avait une sorte de grand berceau d'eau.

En plus c'est un jardin dans lequel on se plonge, dans lequel on s'immerge y compris littéralement puisque vous avez partout des jets d'eau qui vous aspergent à l'improviste. Montaigne s'amuse beaucoup parce qu'il fait chaud : c'est toujours un

jeu d'être mouillé grâce aux fontaines. Alors cette allée qui n'est qu'une trace aujourd'hui, est encore visible sur le terrain même si tout le reste a disparu et cette succession de bassins s'échelonnant les uns après les autres.

Il y avait encore une autre montagne artificielle, qui a disparu et cette irrégularité du jardin qui finalement apparaît et qu'on a pu dans certains cas lire comme une sorte de prémonition du jardin paysager anglais

[Diapos 234](#)

L'anglais Henry Wotton, ambassadeur à Venise publie en 1624 un traité d'architecture dans lequel il déclare : *« je dois signaler une différence certaine entre la construction et le jardinage car autant les édifices doivent être réguliers, autant les jardins doivent être irréguliers ou du moins projetés selon une régularité tout à fait sauvage »*.

Comment ces principes, finalement expérimentés à la fin du XVI^{ème} siècle, passent-ils dans la théorie anglaise ? (et sont peut-être une des sources qui donnera naissance aux jardins à l'anglaise, aux jardins paysagers et pittoresques du XVIII^o siècle ?)

« J'ai vu un jardin, incomparable dans ce genre, dans lequel l'entrée était une haute promenade ressemblant à une terrasse » écrit-il aussi et c'est évidemment Pratolino qu'il décrit.

« De là, on pouvait avoir une vue générale du domaine au-dessous mais d'avantage dans un charmant désordre qu'avec une distinction exacte des parcelles » : l'idée que d'en haut, on voit tout, est reprise ici.

« A partir de celle-ci, de cette vue générale du domaine, le spectateur ayant descendu de nombreuses marches se trouvait alors conduit sur plusieurs petites collines et vallons, à divers amusements de l'odorat et de la vue » : les sens sont en éveil dans cette variété des mondes, dans ces divers amusements. Chaque élément de cette diversité donnait l'impression d'avoir été magiquement transporté dans un nouveau jardin.

[Diapos 235 à 251](#)

Les grottes, dont je n'ai pas eu le temps de parler, sont aussi présentes...